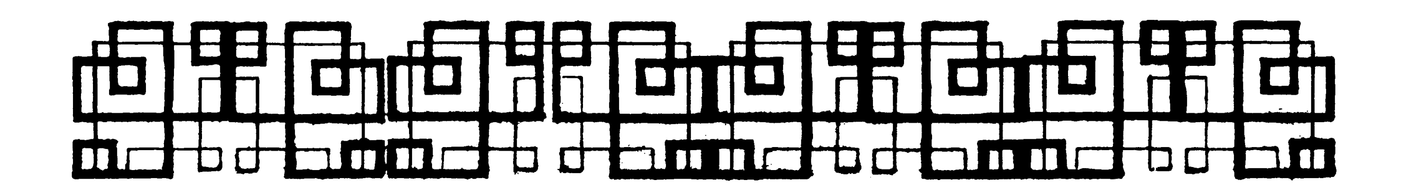


« Georges Perec ou Le système de la déception »

Hugues Corriveau

Études littéraires, vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 135-148.

DOI: 10.7202/500932ar



GEORGES PEREC
OU
LE SYSTÈME DE LA DÉCEPTION

Hugues Corriveau

Il faut encore une fois partir de l'image du puzzle ou, si l'on préfère, l'image d'un livre inachevé, d'une «œuvre» inachevée à l'intérieur d'une littérature jamais achevée[1].

La désillusion radicale

Y a-t-il moyen de rire vraiment avec Georges Perec, y a-t-il moyen de ne souligner qu'une euphorie de lecture dans cette œuvre tout empreinte d'une folle envie de la mort, d'un irrésistible désir de s'abîmer dans la matière, dans la fragile et aléatoire réussite de ses projets? D'entrée de jeu, il faut reconnaître que ce qui nous préoccupera ici n'est pas ce que bien d'autres avant nous ont entrepris : une analyse des structures lourdes employées par Perec, ou de son sens de l'humour, ou de sa passion du jeu, ou de son audace à toujours faire en sorte que ses œuvres soient des failles dans la linéarité conventionnelle d'un récit. Notre intention est plutôt de montrer que, malgré cela, à cause peut-être de cela, nous sommes aux prises avec une œuvre absolument catastrophique, qui se laisse constamment séduire par la déception, qui frôle toujours, avec ironie soit, mais non moins sincèrement, le malheur, la tentation absolue de l'échec. Et il faut entendre ce désir sous-jacent à toutes les œuvres de Perec, tant dans la recherche formelle que dans les fictions et personnages. Cette ultime mise en échec de la réussite, cette tension maladive du désir qui toujours (ou presque) trouve Thanatos à l'avant-scène, cette irrémédiable porte close qui, verrouillée devant le bonheur, interrompt

1 Georges Perec et Jean-Marie Le Sidaner, «Entretien», dans *l'Arc*, 76 *(Georges Perec)*, 1979, p. 3.

toute quête, empêche tout accès à l'ailleurs espéré. Le désir ici, toujours actif, toujours premier, est sinistrement tourné vers l'écueil, son emprise, sa fortune. Car, s'il faut parler de cette œuvre, nous ne voyons pas comment il serait possible d'en traverser la matière, d'en approcher même les fictions, sans retenir cette part congrue du malheur qui habite et hante au plus près son rire «jaune», son existence déviée où, sous-jacente à l'odeur macabre de l'absence, se tient, rigide et absolue, l'image ouverte du vide.

> L'histoire de Perec l'écrivain commence après un anéantissement, après les cendres d'Auschwitz. Elle se construira peu à peu, autour de ce vide, à partir de l'appui des signes et des lettres, pour aboutir aux architectures les plus rigoureuses comme les plus fantaisistes[2].

Faut-il imaginer cette œuvre heureuse? Cette question que d'autres ont posée à propos de Sisyphe, n'y aurait-il pas lieu de la poser aussi au sujet de ces textes qui, sous des apparences drolatiques, cachent insidieusement de formidables tragédies, des héros gangrenés par l'ironie inquiétante de leurs projets, des tensions dramatiques à la limite du silence, du désastre. Ainsi, dans plusieurs de ses œuvres, retrouvons-nous Perec en train de récrire le monde tout en ajustant son regard selon l'angle néfaste de la perte, du manque. Là où semble se dessiner quelque possibilité de réussite, advient l'inévitable détournement qui modifie le cours des choses, qui renvoie l'entreprise à sa propre négation : Ouroboros perpétuellement recommencé de l'espoir déçu, du vide jamais plein, de l'absence toujours envahissante qui jamais ne trouvera de nom, d'origine pour assouvir son désir de vivre.

Dès son premier livre, *les Choses*, Perec a imaginé un couple flou qui sans cesse cherche à «meubler» l'espace et le temps de sa vie. S'il est vrai qu'il faut entendre des anagrammes dans les noms des deux protagonistes, soit Jérôme qui doit «gérer un home» et Sylvie qui cherche bel et bien un «style de vie», il ne faut jamais se laisser berner par ce genre de «jeu» qui pourrait oblitérer les effets de lecture, à proprement parler ce qui de tension s'accomplit au lieu même du nom, à sa lettre et, ce, malgré l'humour... Il faut prendre Georges Perec très au sérieux quand il s'agit de l'onomastique développée dans ses textes. Dans *les Choses*, les patronymes sont les indices secrets de la quête, sorte de jeu immobile autour d'un espace clos et dans cet espace, volonté adéquate de remplir le vide du petit appartement devant lequel il y a un si bel arbre : nommant Jérôme et Sylvie sous seing de ce qui les fait héros de leur propre absence au monde, Perec les a voulus reflétés dans le cadre même où ils vivent. Que nous soyons à Paris, dans cette improbable rue, que nous soyons en Afrique, près du désert mythique, cette immense étendue sans meuble et sans objet, là où ils auraient peut-être la «chance de se refaire une vie», le lieu est propre à la désaffection totale, sentiment et aspiration étouffés. Or, Perec va dès ce premier livre inscrire ce qui jamais ne se démentira dans tous ses autres textes : un immense besoin de remplir le vide, de mettre du mot dans un livre, du monde dans un immeuble, des objets dans des pièces pour

2 Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil (les Contemporains), 1988, p. 7.

occulter, remettre à plus tard la trop grande tragédie du silence ambiant, l'impossibilité de combler l'absence de soi au monde, de soi devant les choses du monde; de mettre de la vie là où tout paraît dérisoire.

> À leurs rêves de synthèse, de totalité, la société répond en leur proposant le grand puzzle émietté des objets à vendre. Ils ne peuvent qu'errer répétitivement dans les ouvroirs de consommation potentielle[3].

Mais rêvent-ils vraiment de «synthèse», ou ne veulent-ils pas plutôt remplacer un vide par un plein, par une sorte de modèle existentiel qui n'aurait d'autre valeur que sa conformité justement à leur rêve très étroit, soit ressembler à ce qu'il y a de mieux mais sans distinction, sans chercher à devenir l'unique objet, l'exemple même d'un fabuleux ornement de la différence? Bien que pris dans cet espoir itinérant de se donner une personnalité traduisible, il va de soi, dans la matière même des objets qui les entourent, Jérôme et Sylvie n'en sont pas moins des «mésadaptés» qui veulent se donner le monde en l'achetant, comme une marchandise sentimentale et morne qui ferait d'eux des traits d'existence, sortes de moulages, clones satisfaits dans la mesure où la qualité même des êtres ne saurait pour eux que se jauger à leur ressemblance. Tragique vision ou catastrophe du moi dissous dans son désir de n'être que miroir? Les héros des *Choses* veulent justement trouver l'objet analogique, l'être parfait qu'ils pourraient en toute quiétude *imiter*; d'un bout du monde à l'autre, ils n'ont de cesse de chercher cet innommé premier sujet qui les rendrait capables de se mouler à lui. L'émotion tend vers une sclérose refoulante, transférée tout au plus sur les objets symboliques de la richesse, de l'apparence ou de l'apparat. La mesquinerie de leur vie tient moins à ce qu'on a tenté d'analyser comme le reflet sociologique d'une époque, qu'à une carence affective, à une très grande pauvreté d'imagination. Ces personnages sont de ceux qui ne peuvent se donner au monde sans résistance, sans bien nommer le paysage qui les entoure, sans bien nommer les choses qui, leur appartenant, sont comme leur peau matérielle, protectrice, mises en lieu sûr dans leur dénomination même. Perec écrit son premier roman comme le roman du talisman extrême, du fétiche vital, comme si les êtres policés qui y vivent avaient encore un instinct tribal, un besoin absolu de passer l'épreuve de l'initiation, sans pour autant pouvoir trouver le maître, les paroles magiques, les scarifications nécessaires, le transmissible, le mot de passe qui les mèneraient au-delà de l'immédiate dissolution de leur personnalité, abîmés qu'ils sont dans l'angoisse constante de n'être jamais au bon moment dans le bon lieu, de ne pas dire au bon moment les bons mots, de ne pas posséder au bon moment les bons objets. Ce déplacement constant de leur existence en fait des êtres à côté d'eux-mêmes, qui ne trouveront leur manière de vivre qu'en se coulant dans le moule du pareil et du même pour accéder à une sorte de survie larvaire et anonyme leur garantissant d'arriver au moins à l'euphorie de l'achat. Ce qu'ils n'ont ni l'un ni l'autre reconnu dans leur histoire personnelle, ils croiront pouvoir le rem-

3 *Ibid.*, p. 48.

placer en achetant toujours et encore les choses du monde. Mais rien ne remplacera ce manque premier, ce coup d'envoi sur lequel toute l'œuvre de Perec va se jouer. On a voulu croire que *les Choses* formaient un monde à part dans cette œuvre protéiforme, mais ne faudrait-il pas relever cette marque originelle du *manque* qui, dans tout ce qui suivra, n'aura de cesse de générer l'imaginaire, le travail même de la recherche linguistique, les folies anagrammatiques les plus inouïes ?

Le désir déplacé

Quelle est en somme la problématique majeure des œuvres de Perec, sinon de cerner le désir, pourrait-on dire de le codifier ? Quoi qu'il en soit, il s'agit bel et bien de savoir, en l'occurrence, ce que ce mal du désir représente, ce qu'il peut cacher de volonté, de sagesse, de tendances velléitaires comme dynamiques. Il est en quelque sorte ce qui sous-tend toute la démarche des protagonistes, ce qui tend les espoirs de Perec lui-même, tout aussi bien dans ses tentatives de « cerner » un lieu que de faire main basse sur un espace, comme si le vol par le biais de la nomenclature allait lui donner le monde. Ainsi en est-il de ce besoin d'énumérer, cher à Perec :

> Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères[4].

On voit ici comment l'angoisse, malgré le calme relatif que représente la reconnaissance objective, trouve toujours à exercer son pouvoir. Nommer, mettre sur le papier ou au lit les objets du désir serait donc en cette sorte d'œuvre une manière de s'approprier ce qui manque au regard, ce qui va remplir le vide pour qu'en bout de ligne celui qui nomme soit nommé à son tour, trouve dans sa fonction de « nominateur », de classificateur kafkaïen, son nom propre, son nom de famille, son identité en tant qu'être vivant, classable dans l'univers au même titre que les choses de la rue, que les choses de la table, que les choses de la feuille. Ne serait-ce pas *la chose* à trouver qu'un nom, tel celui qui se cache, entre autres, sous la lettre-titre « *W* » et sous les multiples prononciations du nom même de Perec, comme se cache celui d'un certain antihéros à travers l'invraisemblable errance menant au nom de « Kara » (ne faudrait-il pas entendre ici le terme phonétique de la qualité de l'OR, ultime qualité de la quête philosophique ?)... cet olibrius de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* dont on ne sait trop s'il s'appelle :

> Karamanlis, Karawo, Karawasch, Karacouvé, Karaschoff, Karabinowicz, Karaphon, Karaplasm, Karamagnole, Karalerowicz, Karaschmerz, Karacho, Karawurtz, Karaboom, Karamel, Karabine, Karadigme, Karatchi, Karalberg, Karachose, Karapotch, Karasplasch, Karalahari, Karapete, Karaplouck, Karablasr, Karawann, Karaniette, Karatchoum, Karakiri, Karasteni, Karabouffi, Karajeanne, Karastein, Karavage,

4 Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette (Textes du XXe siècle), 1985, p. 167.

> Karalepipede, Karafalck, Karagidouille, Karagandhi, Karastenberger, Karacoroum, Karamega, Karasweisz, Karaschmurz, Karabougaz, Karastinck, Karablum, Karacalla, Karaschwein, Karafeld, Karacasse, Karabinèré, Karascon, Karabesque, Karameraman, Karavigote, Karathoustra, Karabibine, Karapoplektick, Karazozo, Karabambou, Karapatte, Karalanoi, Karacrack, Karanoia, Karadine, Karaphrenick, Kara-comme-du-dis, Karalarico[5].

Cette énumération met en lumière le ludique transitoire par lequel passe toujours le monde désabusé de Perec. Ici, convenons que la fausse indifférence à trouver le nom juste cache et dévoile en même temps l'obsession de la nomination qui toujours, en toutes ses œuvres, fait œuvre. En témoigne aussi la dérive ultime perceptible dans l'accord phonétique de son nom même, dont il suppute qu'il se prononce « Peretz, Peretsch, Peurec ou Perek etc. », comme si jamais nous n'atteignions le fin mot de notre propre nomination, la possibilité de transcrire par écrit la généalogie parfaite de ce qui, avant nous, nous a conduit à nous-même. Perec ne disait-il pas à Jean-Marie Le Sidaner :

> Cette recherche de mes racines, qui m'a depuis conduit vers de nombreux chemins que je n'ai pas fini de parcourir, m'a fait, je crois, prendre conscience de cette appartenance à une culture fondée sur l'exil et sur l'espoir, sur l'effacement et sur le recommencement[6]?

Il s'agit ici de son identité juive; il n'en demeure pas moins que cette errance trouve son aboutissement dans la passion de Perec pour les mots, dans le seul bonheur de les prononcer afin d'identifier l'existence dont il est un témoin privilégié. Jouer ainsi de l'anonymat sur-nommé, donner à prendre le nom de l'autre toujours fuyant, témoigne de façon éloquente du jeu anthroponymique auquel Perec s'adonne, comme si la métamorphose toponymique n'avait de cesse de renouveler l'invraisemblable reconnaissance de l'autre, de cet être ailleurs qui arriverait peut-être, en se nommant, à faire exister Perec lui-même au sein de la collectivité décelable dans chaque individu. En fuyant dans la satire, dans le ridicule, dans le jeu gratuit et infantile (comme si nous assistions ici à la première prononciation du monde qui, dans l'enfance, prend l'allure démiurgique d'une création, tout entière contenue dans la reconnaissance des choses nommées), Perec en viendra à réactiver son système de faillite en faisant de ce petit livre en apparence si drôle, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* — « [...] au titre si long, [...] et qui faisait bien rire; encore que ce rire, à y regarder d'un peu près, n'était pas toujours très gai, car il se situait sur fond de guerre[7] » — le ratage parfait de l'espoir. Ainsi, cet être polymorphe nommé « Kara... », qui deviendra bien malgré lui le personnage principal, à la fois un et tous, soldat modèle, anonyme plus que personne parce que trop nommé, ce « Kara », contre toute attente, fera faux bond à ses amis qui, dans les plus invraisemblables circonstances, tenteront de l'empê-

5 Tous les noms ici énumérés sont répartis dans l'ensemble de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, Paris, Denoël, 1966.

6 « Entretien », p. 9.

7 Bernard-Olivier Lancelot, « Perec ou les Métamorphoses du nom », dans *l'Arc*, p. 12.

cher de se rendre à la guerre. Il ira dans l'or du désert se faire chair à canon, loin de ses sauveteurs potentiels, dans une ironie macabre, comme tous les Kara-soldats des régiments, numéros tant de fois menés à la mort; parce que, justement, cet antihéros du roman le plus apparemment futile de Perec, ne peut aller ailleurs qu'à la mort prolétarienne et guerrière, tant son destin «incontournable» est de dire non à ceux qui cherchent à lui donner la vie en le reconnaissant. Le roman se termine de façon abrupte dans la déception absolue, puisque le personnage principal n'est «sauvé» de rien, surtout pas de lui-même et de son destin. Cette façon de laisser le lecteur dans la déconvenue la plus aiguë répète la fin des *Choses*, où l'on assistait aussi à l'irrémédiable «avalement» des héros. L'utilisation de la déception est érigée en système comme l'abîme absolu dans lequel tous les livres de Perec trouvent leur conclusion; nous ne saurions trop souligner son rôle structurant, à partir duquel va s'établir toute l'économie du texte perecquien.

Ce «Kara» n'est pas loin de ressembler aux deux personnages des *Choses*, Jérôme et Sylvie, de qui Perec dit qu'«il aurait fallu que le monde, les choses de tout temps leur appartiennent, et ils y auraient multiplié les signes de leur possession. Mais ils étaient condamnés à la conquête[8]». À son départ, au dernier matin, «Kara» ne semble-t-il pas lui aussi condamné : à l'anonymat? Comme eux également, n'est-il pas renvoyé au néant, malgré les amis qui l'entourent? Jérôme et Sylvie, devant les gens qu'ils fréquentent, ne comprendront-ils pas,

> Certains soirs, [...] que leur si belle amitié, leur vocabulaire presque initiatique, leurs gags intimes, ce monde commun, ce langage commun, ces gestes communs qu'ils avaient forgés, ne renvoyaient à rien : c'était un univers ratatiné, un monde à bout de souffle qui ne débouchait sur rien? (*Les Choses*, p. 81.)

Pourquoi n'a-t-on pas souligné cette étrange parenté des deux premiers romans de Perec qui, chacun à sa façon, reposent sur l'impossibilité pour les personnages d'être sauvés de rien par personne, qui renvoient à la solitude irrémédiable de tous ceux qui cherchent pourtant l'autre, la conformité sociale et l'apaisement du nom? Perec a bel et bien mené, sans aucun détournement, ses premiers héros vers l'échec, rêves brisés, rendus solitaires dans la foule obtuse qui les avale. Or, cet échec exemplaire sera incessamment répété dans ses autres œuvres, subverti, plus secret, plus protéiforme sans doute, mais non moins violent, jusqu'aux ultimes désastres de *la Vie mode d'emploi*.

> Et de cette espèce de quête éperdue du bonheur, de ce sentiment merveilleux d'avoir presque, un instant, su l'entrevoir, su le deviner, de ce voyage extraordinaire, de cette immense conquête immobile, de ces horizons découverts, de ces plaisirs pressentis, de tout ce qu'il y avait, peut-être, de possible sous ce rêve imparfait, de cet élan, encore gauche, empêtré, et pourtant déjà chargé, peut-être, à la limite de l'indicible, d'émotions nouvelles, d'exigences neuves, il ne restait rien [...]. (*Les Choses*, p. 101-102.)

Robert Misrahi ne dira-t-il pas à propos de *W ou le souvenir d'enfance*, roman que, pourtant, Perec publiera dix ans plus tard, que

8 Georges Perec, *les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard, 1965, p. 22.

> le lecteur est pris, absorbé lentement dans les rouages d'une mécanique mentale funèbre et inéluctable, construite pour se déployer comme une obsession raide et aveugle. Tout se pervertit dans son contraire, qui est toujours le pire [...][9]?

Comment ne pas croire alors qu'à travers les méandres de l'écriture perecquienne, nous ne soyons pris au piège d'une illusion? Bâties sur le rire, sur un imaginaire débridé, les œuvres de Perec recouvrent toujours la plus sombre désillusion, ce que nous avons nommé la *déception*.

Formes et existence

Ce sont donc les fictions qui trouvent à s'insérer dans l'ordre de la catastrophe, cyniques regards posés sur le monde, sorte d'impossibles retrouvailles avec les histoires du monde qui, sous la plume de Perec, circonviennent l'espoir relatif d'une réussite occasionnelle, passagère, factuelle. Après ces deux premiers romans, il poursuivra l'entreprise en dévoilant dans *Un homme qui dort* la désaffection au monde extérieur, similaire à une défection (de l'armée ou de tout engagement formel). L'« homme qui dort » va comprendre la catastrophe de l'existence d'une façon claire :

> C'est un jour comme celui-ci, un peu plus tard, un peu plus tôt, que tu découvres sans surprise que quelque chose ne va pas, que, pour parler sans précautions, tu ne sais pas vivre, que tu ne sauras jamais[10].

Qu'aura-t-on compris à la vie chez Perec depuis son premier texte, qu'aura-t-on compris aux choses du monde, sinon que tout entier le problème se pose de savoir la part de bonheur qu'il est possible de sauver du désastre d'exister? C'est sur ce malentendu radical que vont s'inscrire les plus parfaites introspections ce cet « homme qui dort », autre antihéros qui, reclus dans le monde même qu'il continue à fréquenter, fera sa part du quotidien à la toute fin de sa recherche, sans espoir, comme si vivre constituait la plus irrémédiable fatalité. On pourrait croire que, sans courage, sans nom, sans désir, les héros ne puissent même pas avoir le courage élémentaire de dire non. Fatalité inadmissible de continuer, d'aller au bout de sa propre vie, comme par une obligation irrévocable, comme par une urgence d'y parvenir, sans aveuglement, mais anonyme, quelque part entre le non-lieu et le nulle part.

> Quelque chose se cassait, quelque chose s'est cassé. Tu ne te sens plus — comment dire? — soutenu : quelque chose qui, te semblait-il, te semble-t-il, t'a jusqu'alors réconforté, t'a tenu chaud au cœur, le sentiment de ton existence, de ton importance presque, l'impression d'adhérer, de baigner dans le monde, se met à te faire défaut. (*Un homme qui dort*, p. 25.)

Et le travail du détachement va tout à coup chercher à s'en prendre au langage lui-même, de telle sorte que s'épuise à jamais la subtilité des sens physiques et textuels, qu'il devient indifférent de nuancer les choses, les sensations, l'existence elle-même, abîmée qu'elle est dans l'étal « avalement » de l'ordinaire. C'est une première

9 Robert Misrahi, « *W*, un roman réflexif », dans *l'Arc*, p. 84.
10 Georges Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Denoël, 1967, p. 24.

approche du langage comme objet de guerre que met en jeu ce roman, objet pris comme champ sur lequel pourra s'exercer la volonté de tout réduire à la part congrue de la survivance. Ainsi, l'« homme qui dort » essaiera-t-il de parvenir à un dépouillement de plus en plus grand en perdant les nuances mêmes des mots, leur raffinement. Cette perte du langage le conduira lentement à un état plus élémentaire, lié à un contact de moins en moins raffiné avec le monde. Après avoir réduit sa consommation de nourriture à une série fixe et répétitive d'aliments, il essaiera de se priver également de mots :

> Le langage a été plus résistant : il t'a fallu quelque temps pour que la viande cesse d'être mince, coriace, filandreuse, les frites huileuses et molles, le vin poisseux ou acide, pour que ces qualificatifs éminemment dépréciateurs, porteurs au début de sens tristes, évocateurs de repas pour pauvres, de nourritures de clochards, de soupes populaires, de fêtes foraines de banlieue, perdent petit à petit leur substance, et pour que la tristesse, la pauvreté, la pénurie, le besoin, la honte qui s'y étaient inexorablement attachés — cette graisse devenue frite, cette dureté devenue viande, cette acidité faite vin — cessent de te frapper, de te marquer, de même qu'à l'opposé cessent de te convaincre les signes nobles, exacts envers de ceux-ci, de l'abondance, de la bombance, de la fête (p. 75-76).

Perec va s'attaquer à la propriété même de l'écrivain, à son outil, de telle sorte que se réduise le champ du « dicible », la manière même de parvenir à le dire; comme s'il procédait ici à une première ébauche de ce qui deviendra une des grandes figures de *la Vie mode d'emploi :* « tuer le temps ». Objet de convoitise et de rancœur, le temps détient chez Perec la fonction première de représenter le malheur d'exister; irrécupérable, indice constant de la perte de soi, du monde, des choses, symbole même de l'usure. Perec va en faire son instrument le plus « incontournable », son dé, son hasard, sa poétique. Le travail « contre » le temps va devenir œuvre d'écriture, œuvre irremplaçable, tant l'idée de le déjouer va nourrir les fictions, les désordres. « L'indifférence n'a ni commencement ni fin : c'est un état immuable, un poids, une inertie que rien ne saurait ébranler » (*Un homme qui dort*, p. 102), et c'est sur cette certitude que vont se jouer l'objectivité, l'apparente froideur, l'immuable regard analytique de Perec sur le monde. Récrire le monde de telle sorte qu'une certaine part de désinvestissement émotif soit possible, qu'une recherche en ce sens soit quelque part appréhendée : tout au plus pourra-t-il chercher à donner le change dans ses textes oulipiens, en travaillant à la lettre la matière première, en cherchant à affûter ce regard transcendant sur le monde qu'en pleine rue, il s'exerce à rendre parfait, tranchant l'existence en petits morceaux froids; une mise en puzzle dans le prisme de l'œil, une sorte d'exercice totalisateur où le monde se découpe, bouchée littéraire, chaque particule d'univers placée en son lieu propre pour une consommation parfaite et détachée. L'univers perecquien n'aura de cesse de se partager entre matière d'écriture et matière de fiction, la langue devenant objet de fiction comme dans *la Disparition* et *les Revenentes*, toute fiction et toute langue basculant dans *la Vie mode d'emploi*, dans le jeu qui, toujours mortel ou « mortifère », va réduire l'univers à se survivre, à se donner tout entier pris dans l'imaginaire, survivance seule du désir, seul survivant de l'étale mort toujours et encore décrite.

Mou, transi,
le tournis, l'amertume,
la noise s'ourlant,
immortalise un morne salut inutile :
morasse où l'art mine mort à l'unisson lu

Maître, le roman suit[11]...

Ce quatre-vingt-deuxième poème d'*Alphabets* traduit bien quelle couleur Perec donne à sa fiction, même au cœur du jeu le plus formel, le plus lié à l'Oulipo; quelle catastrophe décevante guette toujours cette «suite lue du roman», comme s'il fallait toujours recommencer l'effort de «l'inutile», son accomplissement éblouissant dans la littérature, son devenir le plus adéquat en tant qu'objet d'art, épuré, travaillé à la lettre disparue dans tout ce roman de mort qu'est *la Disparition*. Comme s'il fallait castrer la langue, le *E* fatal y devient objet de mutilation, sorte d'excroissance trop présente en son nom (ne jamais oublier qu'il y a bel et bien, et fatalement, quatre *E* dans «Georges Perec»!); il fallait couper cette voyelle, s'affranchir d'elle qui, en trop, se répète comme l'écho «muet» toujours de surcroît. Ne resterait-il alors, bénéfice ultime, que le *O* radical du prénom Georges, comme un œil qui, toujours et encore, va chercher dans les puzzles vitaux du monde une manière de remettre en place les morceaux, jusqu'à l'ultime déception, jusqu'à la radicale déception qu'à la lettre il convient de regarder ici comme le triomphe de l'ironie, de la perplexité. Même *revenente*, la voyelle *E* n'aura de cesse d'accomplir la structure inversée, sorte de Janus littéraire mis en forme, prouesse qu'à la limite on voudrait vide de sens, engloutie tout entière dans sa performance de langage, et qui ne peut se réduire à si peu, à sa lettre en somme, tant, chargé de sens justement, ce projet insensé et pourtant accompli traduit chez Perec une volonté de transgresser toujours et encore le désespoir inhérent à l'inutile besoin de parler. Ces œuvres qui mettent en scène la mort découragent, implicite, le désespoir lui-même, tant l'entreprise littéraire qu'elles représentent est faste de signes et de réussites, comme si, dans l'île olympique de *W*, cour où à la lettre on joue et on se joue de nous, pouvaient aussi se tenir des joutes littéraires, comme au Moyen Âge en d'autres lieux. Le jeu est ici la réponse désespérée de Perec au silence, sorte de prouesse inouïe qui condamne le signe féminin du *E*, la grande absente de la joute, à ne jamais revenir, sans quoi la mort guette qui la trouve, qui oserait même penser à la prononcer.

Le cercle parfait de la mort

Il faut donc reconnaître que Georges Perec, transfuge de ce que nous pourrions appeler un monde trop simple, trop heureux de son ignorance, va s'engouffrer à corps perdu dans la quête obstinée d'une certaine compréhension des choses, selon des modèles précis, des programmes mathématiques adaptés à son besoin toujours

11 Georges Perec, *Alphabets. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*, illustrations de Dado, Paris, Galilée (Écritures/Figures), 1985, texte n° 82.

violent de se cacher derrière des formes fixes, des systèmes rigides où, clandestin, il essaiera d'introduire l'humour et le jeu. Mais il ne faut pas s'y tromper, cela *cache* une angoisse absolue devant le silence du monde, devant l'implacable opacité du silence des parents morts, l'injustifiable existence dont il lui faut programmer le désir et l'assujettir à une contrainte parfaitement circonscrite qui parvienne à l'estomper, à le transgresser. Claude Burgelin ne disait-il pas :

> un tel travail de sécession résulte d'une ascèse : c'est une sorte de « perfection circulaire » qui hantera Bartlebooth. Aller jusqu'au bout de la tentation de la « boule, ou plutôt la bulle, la très grande bulle transparente », vécue dans « la plus belle des îles désertes », la chambre[12].

Ce qu'il faut entendre ici, c'est le besoin *géométrique* de Perec de circuler dans la forme parfaite de l'œil, du *O* de son nom, dans le centre protecteur de ce qui l'entoure, le love, le couvre et le couve, de telle sorte qu'il parvienne à l'étroitesse du paysage, à l'éternel retour de la forme fixe qui l'engage à revenir constamment sur ses pas. Il cherche ainsi à retrouver le destin infaillible de l'éternel retour, l'Ouroboros indissociable de l'écriture ou des projets sans fin, figure de Möbius qui donne l'illusion d'un espace accompli mais qui toujours revient, boucle sans fin de la recherche de soi, des personnages, des fictions. La révolution fait ainsi figure de quête, comme si Perec parvenait à la Vie par le biais de son recommencement perpétuel, circonvolution propre à créer l'espace sphérique à l'intérieur duquel il respire comme d'aucuns savent le faire en des lieux plus ouverts, plus adéquats.

Dans *la Vie mode d'emploi*, il va jouer de tout ce qui, dans ses écrits précédents, lui a permis de faire œuvre, d'accéder à la création.

> Perec savait bien que, même s'il s'était donné corps et âme à la réinvention du monde par l'écriture, ce nouveau monde n'était pas moins condamné que celui dans lequel il est né : il enlevait au lecteur toute illusion à ce sujet. Ses livres aboutissent au vide, souvent à la mort[13].

Somme absolue de ce qu'il a entrepris en quinze ans d'écriture, somme éminemment cohérente dans la mesure où l'humour formel y côtoie la catastrophe mortuaire, ce projet sera encore une fois clos en atteignant à la forme parfaite et multiple de l'espace fermé des pièces, des chambres, de l'immeuble, microcosme infernal où l'on apprend la vie, la répétition, le travail de deuil, les aléatoires va-et-vient des personnages, la culture elle-même, comme prise au piège de la citation secrète, comme l'art tout entier envahissant, figure privilégiée du désir. Si l'on s'accorde pour reconnaître que le peintre Valène devient son porte-parole, on saisit à quel point le projet de Perec résume la pulsion d'écriture tout entière qui l'a conduit à son œuvre :

> Valène, parfois, avait l'impression que le temps s'était arrêté, suspendu, figé autour d'il ne savait quelle attente. L'idée même de ce tableau qu'il projetait de faire et dont les images étalées, éclatées, s'étaient mises à hanter le moindre de ses instants, meublant ses rêves, forçant ses souvenirs, l'idée même de cet immeuble éventré montrant

---

12 Claude Burgelin, *Georges Perec*, p. 62.
13 Harry Mathews, « le Catalogue d'une vie », dans *le Magazine littéraire*, 193 *(Georges Perec mode d'emploi)*, mars 1983, p. 20.

> à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent, cet entassement sans suite d'histoires grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables, lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité, comme s'il avait voulu à la fois prévenir et retarder ces morts lentes ou vives qui, d'étage en étage, semblaient vouloir envahir la maison tout entière[14].

La déception hante le 11 de la rue Simon-Crubellier, déception profonde, inhérente à la clôture de l'espace, dans l'inévitable capharnaüm pulsionnel indiqué par l'adresse fatale où chacun tente d'assouvir son épuisant projet de vie. Perec met en ce lieu tous ceux de son imaginaire, toute forme d'action qui prétend donner raison aux protagonistes de résister à l'ennui. Bartlebooth plus que tous portera, en son projet insensé, le vain désespoir de l'inutile retour : vie encombrée, vie qui ne sait faire d'elle-même que la caricature résolument désespérée de sa propre liberté, qui va traverser le siècle avec pour tout désir celui de s'anéantir entièrement dans la vanité cohérente d'une mosaïque de bois, d'aquarelles effacées, comme si l'eau de la naissance servait ici aussi bien les besoins de la vie que ceux de la mort lente. Bartlebooth représente ce qu'il y a de plus extrême dans cette fascination pour la déception. Toutes les analyses qui ont porté sur ce projet fabuleux d'accéder à la futilité avec un acharnement aussi radical, tendent à montrer que l'entreprise de Bartlebooth était plus incohérente qu'il n'y paraissait, vouée d'emblée à l'échec, tout entière soumise aux aléas radicaux du hasard non aboli, du coup qui allait l'abattre. Et il n'est pas innocent que ce qui le tue ou ce devant quoi il meurt soit un *W*, lettre-titre du plus important livre autobiographique de Perec. Bartlebooth meurt donc devant cette *espèce d'espace* qu'est le puzzle non completé; devant lui s'accomplit la faillite de la vie; l'inachèvement abîme toute cette pulsion mortelle dans la seule faillite du morceau inconvenant, dans le trou béant qui ne laisse aucune place à la dernière pièce ironique découpée par Winkler, à la lettre qui empêche tout projet de s'accomplir. Comment ne pas reconnaître dans ce *W* la lettre plus ou moins centrale du mot *Auschwitz*, lettre de la mort historique, du lien généalogique de Perec avec la mort? Ce ne pouvait être que qu'un *W* qu'à l'instant de sa mort Bartlebooth tiendrait dans sa main car, s'il avait tenu le *X* qui eût complété le puzzle, cette dernière lettre aurait été signe et signature «anonyme» de la continuité, possibilité de vivre encore un temps, de poursuivre le travail. Mais là, c'est la fatalité souveraine de l'alphabet mortel qui aura raison de lui. Perec avait depuis longtemps compris quelle pulsion le menait à chercher dans la figure du puzzle le moyen de traduire son désir. Ainsi, dans *Penser/Classer*, l'on trouve cette confidence significative :

> Lorsque j'essayais de parler, de dire quelque chose de moi, d'affronter ce clown intérieur qui jonglait si bien avec mon histoire, ce prestidigitateur qui savait si bien s'illusionner lui-même, tout de suite j'avais l'impression d'être en train de recommencer le même puzzle, comme si, à force d'en épuiser une à une toutes les combinaisons possibles, je pouvais un jour arriver enfin à l'image que je cherchais (p. 69).

---

14 Georges Perec, *la Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette (P.O.L.), 1978, p. 168.

Mais non, puisque le puzzle justement restera inachevé, puisque la part de lui-même qu'il cherchait à rassembler, tout en morceaux qu'il était, ne trouve pas son image définitive, son paysage reconstitué. Tout reste donc en suspens, abîmé dans l'ouverture ironique de ce *X* introuvable qui remplirait la dernière case vide. Et c'est bien *aveugle* que Bartlebooth cherchera jusqu'à la fin la réponse à l'énigme qu'il s'était lui-même posée en faisant de sa vie un immense puzzle, un projet formel qui l'aurait établi dans un système fixe et parfait, le justifiant tout entier et tout entier motivé par le désir d'une structure. Dans *Espèces d'espaces*, Perec écrit un texte très éclairant à propos d'un « espace inutile », qu'il reconnaît être incapable de cerner, d'envisager vraiment :

> Il m'a été impossible, en dépit de mes efforts, de suivre cette pensée, cette image, jusqu'au bout. Le langage lui-même, me semble-t-il, s'est avéré inapte à décrire ce rien, ce vide, comme si l'on ne pouvait parler que de ce qui est plein, utile et fonctionnel. [...] Mais [...] je ne suis pas arrivé à penser le rien. Comment penser le rien? Comment penser le rien sans automatiquement mettre quelque chose autour de ce rien, ce qui en fait un trou, dans lequel on va s'empresser de mettre quelque chose, une pratique, une fonction, un destin, un regard, un besoin, un manque, un surplus[15]... ?

La case vide ou la fin du jeu

Tout le roman *la Vie mode d'emploi* va chercher, étage après étage, à suivre un trajet précis, tracé selon la polygraphie du cavalier, et, de pièce en pièce, à combler la case vide, celle du dernier puzzle, image même de l'immeuble entier. Mais l'entreprise est mise en échec, puisqu'une case est restée vide, vie ouverte sur le destin inévitable, tombe ou trou béant devant l'œil du mourant. Bartlebooth est mort de constater que, malgré le jeu et les règles, malgré le « système » imaginé pour le contourner, jamais le hasard ne s'abolit, puisque toujours un Winkler va marquer de son initiale fatidique le dernier espoir envolé. Cette marque graphique est comme un numéro calamiteux, signe plus que jamais de la mort mais aussi de l'impossible liberté d'en contourner les effets. Bartlebooth meurt d'une stupeur aveugle en ne voyant pas la place adéquate qui pourrait effacer la béance mortelle. Ainsi meurt-il évidemment de déception, catastrophé par la marque du désastre. Toute lecture s'achève donc dans la déconvenue d'avoir pris son désir pour la réalité. Si jamais le lecteur avait espéré voir se produire le miracle, s'il avait voulu que tout s'accomplisse dans la perfection de l'image de nouveau unifiée, c'est qu'il aurait méconnu que, chez Perec, le *happy end* est inconcevable, puisque toujours marqué au coin d'une déception ontologique, dirait-on : il serait utopique d'imaginer pouvoir cerner le monde sans tomber dans l'illusion, la forme même du cercle faillissant à garantir que le jeu puisse vraiment prendre fin. « Pas plus possible de gérer sa vie que de suspendre le destin », semble toujours nous répéter un Perec désillusionné.

Combien d'histoires dans *la Vie mode d'emploi* qui avortent, sans explication véritable, sous le seul poids sans doute de leur entreprise? Faudrait-il rappeler, en dehors bien sûr de l'aventure de Bartlebooth qui n'aboutit pas, le suicide de Beaumont, l'erreur du vieux domestique de

15 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée (l'Espace critique), 1974, p. 47-48.

Lady Farthright qui cassera une pièce de collection dont il avait la garde et qui sera déclaré fou, celle de Morelet qui le conduira à l'asile, l'aventure du merveilleux trapéziste qui vit sur son fil et qui se suicidera après une « impeccable parabole », l'invraisemblable faillite des Gratiolet, le drame d'Elizabeth qui meurt la gorge tranchée, celui de Madame Trévins dont le livre n'est pas publiable, celui de Dinteville dont les résultats de recherche sont volés, etc. Gilbert Lascault précise bien que le néant y est toujours séduisant, que l'ouverture sur le vide est la tentation suprême, que,

> dans *la Vie mode d'emploi*, le zéro (qui [...] n'est jamais explicitement inscrit par Perec) domine sans doute les autres chiffres. Il se manifeste sous la forme des morts, sous celle aussi des ruines financières. Les fortunes que l'on dénombrait s'abolissent ou presque : celle des spéculateurs de coquillages, celle du collectionneur d'*unica*, celle du fou de vengeance, celle de celui qui spécule avec excès sur les fourrures exotiques... Rien n'est stable, rien n'échappe à l'usure, à l'usage. La destruction même de la maison du 11 de la rue Simon-Crubellier est à plusieurs reprises envisagée. Tôt ou tard, l'immobilière condition de possibilité de *la Vie mode d'emploi* sera abolie[16].

La spéculation se fait ici directement entre le romancier et la mort. Il s'agit d'une joute cruelle où s'estompe l'espoir toujours déçu de la réussite. Jeu de patience inépuisable mais qui laisse la fiction, le jeu de la fiction, toujours au-dessus de toute contingence mortelle, car c'est la seule part de l'écrivain qui est sauvée dans l'existence même de ses livres : quelque chose témoigne que d'une certaine façon la victoire est du côté des traces, des marques de langage qui, signe après signe, ont traversé le silence, ont trouvé le nom propre du texte. Les toutes dernières confidences d'*Espèces d'espaces* en témoignent éloquemment, lorsque Perec affirme que

> l'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.
>
> Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. [...]
>
> Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes (p. 122-123).

Ainsi, l'entreprise d'écrire convient à la grande déception que si peu soit sauvé! Et pourtant, que demander d'autre de cette pulsion qui mène Perec du silence au livre, toute chose faite, l'objet entre les mains, les histoires devenues choses imprimées, mots absolument réels, comme une évidence qui cherche son « trou », sa place entre les autres livres de la bibliothèque; fatale insertion dans le puzzle de la littérature, des autres histoires, de la surcharge classée et inévitable des rayons où s'empilent, s'entassent les uns à côté des autres, comme en un immeuble de papier, tous les autres livres, comptabilisés, chacun chiffré, marqué, codé, fatalement exposé aux yeux de tous, dans une offre perverse qui fera trou si jamais il est pris, lu; case vidée parce qu'il sera

16 Gilbert Lascault, « les Nombres en un mode d'emploi (8 remarques numérotées) », dans *l'Arc*, p. 49.

sorti de sa place, puzzle « déconstruit », de nouveau inachevé, attendant toujours l'autre livre; œuvre incomplète, toujours en manque de dire un autre mot, un autre texte? Et si on comparait l'œuvre entière de Perec à *Un cabinet d'amateur* (que ce soit le roman ou la toile comme genre), il faudrait bien convenir d'une parenté absolue :

> *Un cabinet d'amateur* n'est pas seulement la représentation anecdotique d'un musée particulier; par le jeu de ces reflets successifs, par le charme quasi magique qu'opèrent ces répétitions de plus en plus minuscules, c'est une œuvre qui bascule dans un univers proprement onirique où son pouvoir de séduction s'amplifie jusqu'à l'infini, et où la précision exacerbée de la matière picturale, loin d'être sa propre fin, débouche tout à coup sur la Spiritualité vertigineuse de l'Éternel Retour[17].

Comment mieux parler de toute l'œuvre de Perec qu'en saisissant à la lettre que son entreprise est l'éternel recommencement d'elle-même, code obstiné qui, de joute en joute, de jeu en jeu, prend la forme accomplie du cercle. Initiatique et pervers, ce cercle perecquien est porteur de sens et de paroles, mais aussi finalité, emprisonnement. Forme fixe, jeu de l'œil, *focus* mobile devant l'univers, tout entière l'œuvre de Perec rejoue la déception comme une fatalité, seul mot capable de bien cerner le pourquoi de cette tension qui a mené à l'une des œuvres majeures du XXe siècle.

---

17 Georges Perec, *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Balland, 1979, p. 20.